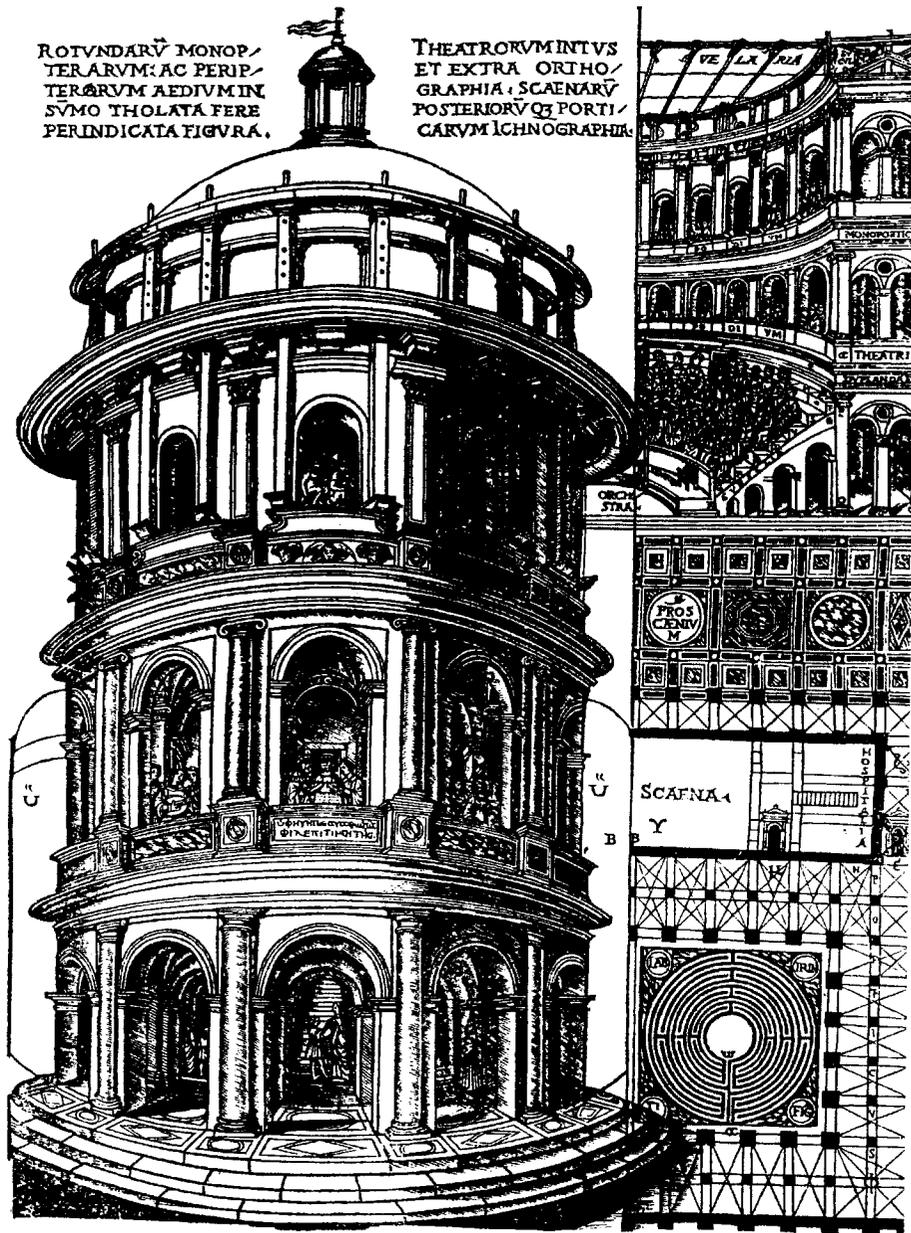


ROTVNDARV̄ MONOP/
TERARVM: AC PERIP/
TERARVM AEDIVM IN
SYMO THOLATA FERRE
PERINDICATA FIGVRA.

THEATROVM IN TVS
ET EXTRA ORTHO/
GRAPHIA: SCAENARV̄
POSTERIORV̄ QV̄ PORTI/
CARVM ICHNOGRAPHIA



2. Vitruvio, *Teatro romano*.

LA COMEDIA A FANTASÍA Y LOS ORÍGENES DE LA PRÁCTICA ESCÉNICA CORTESANA

Joan OLEZA
(Universitat de València)

I. EL MODELO CORTESANO Y RENACENTISTA DE PRÁCTICA ESCÉNICA

AUNQUE en la cultura europea se remontan sus orígenes al otoño de la Edad Media, la práctica cortesana de una teatralidad privada y de fasto ceremonial alcanzó en la primera mitad del siglo XVI un desarrollo específicamente renacentista, bastante diferente del de las cortes europeas, y en especial de su modelo más sofisticado, la borgoñona, del siglo anterior. Es una práctica en la que ya se ha hecho habitual la síntesis de espectáculo y literatura, y también de fiesta y ocasión teatral, en la que se ha definido un modo representacional de público selecto, de actores «amateurs» entremezclados con incipientes profesionales, de ámbitos cerrados de patios y salones, en los que el gusto dominante es propicio a la promiscuidad de ficción y circunstancia, de sala y escenario, de personajes y de espectadores. En estos ámbitos se ponen en escena espectáculos autocelebrativos de rituales y costumbres: el banquete y el torneo, la danza, el desfile, el servicio de amor, el vasallaje feudal, la guerra, las visitas y embajadas, las bodas, los homenajes, las coronaciones... tematizados en parte, todavía, con el simbolismo de la poesía cortesana y de la cultura caballeresca, y en parte por medio de las nuevas imágenes elaboradas por el humanismo.

En la mayor parte de los casos –aunque no en todos– la práctica escénica cortesana procede por encargo de espectáculos destinados a su consumo inmediato, en una ocasión dada, a menudo festiva (un triunfo militar, un acontecimiento político o social, un hito del calendario religioso, unas bodas...), tras la que pierden en buena medida su función, y suponen la autoría de poetas más o menos provisionales o, si se prefiere, la autoría de servidores cortesanos más o menos cualificados como humanistas que, junto con otras funciones (secretarios, educadores...) desempeñan eventualmente la de poeta dramático y, por añadidura, al menos en algunos casos, la de regidor del espectáculo, la de quien dirige a los actores e incluso se incorpora como tal.

Este inicial teatro cortesano renacentista tuvo sus brotes en pequeñas cortes señoriales, de vida cultural casi autónoma, a la manera italiana, y si la comedia «regolare», la pastoral y la tragedia italianas del Renacimiento prosperaron gracias al mecenazgo de los Este en Ferrara, de los Gonzaga en Mantova, de los Montelfetro en Urbino, de los Medici en Florencia... en la península ibérica Juan del Encina y Juan Tovar compusieron para la corte ducal de Alba de Tormes; Joan Fernández de Heredia y Luis Milán para la de los virreys de Valencia; el anónimo autor de la *Égloga de Torino* (probablemente el caballero valenciano Jeroni Fenllet)¹ para la del virrey de Nápoles; la *Ypólita*, la *Seraphina* y la *Thebaida* fueron escritas para la corte ducal en Gandía²; López de Yanguas escribió para D^a Juana de Zúñiga, Condesa de Aguilar, y posteriormente para los hijos del Duque de Alburquerque; Francisco de Avendaño para D. Juan Pacheco, en primera instancia, y para el Marqués de Villena, en segunda; Diego de Avila para D. Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán; Juan Uceda de Sepúlveda para D. Íñigo de Arellano; y Pedro Manuel Ximénez de Urrea para su propia madre, la condesa de Aranda, y su propia corte. Autores de los que desconocemos a veces su nombre y a menudo todo menos su nombre, aparecen muy precisamente arraigados en ciudades o territorios: los anónimos autores de la *Égloga pastoril de las cosas que se han seguido en Valencia* y de la *Farsa a manera de tragedia*, en Valencia; Diego Sánchez, en Badajoz; Jaime de Güete y Bartolomé Palau, en Aragón; Francisco de las Natas, en Covarrubias... No son muchas las ocasiones en que autor y circunstancia se explican en el contexto de una corte real, pero no faltan: Francisco de Madrid y su *Égloga* están estrechamente vinculados con la política italiana y el entorno de los Reyes Católicos, como la *Égloga Real* del Bachiller de la Pradilla con la presentación de Carlos V en Valladolid, en 1517, mientras que Gil Vicente es, sin duda, el dramaturgo más cracterísticamente cortesano –de una corte real– de esta época: sus representaciones se despliegan en el reinado de Don Manuel, primero, y a lo largo del de Juan III después, donde la tradición del drama-fasto alcanzaría toda su inicial plenitud.

A diferencia de lo que ocurrirá a partir del reinado de Felipe II, con una Corte Real extremadamente centralizada que absorbe el protagonismo de la vida cultural del país, y del de Felipe III, quien por medio del Duque de Lerma convierte esta Corte en un gran centro promotor de espectáculos cortesanos, y por último del de Felipe IV, quien se servirá de este escenario del poder y de la representación, configurado por sus antecesores, para elaborar un modelo único de cultura cortesana, la del Renacimiento se ofrece diseminada, plural, de protagonismo múltiple, con

¹ Véase B. Croce, «La sociedad galante italo-española en los primeros años del siglo XVI», en su *España en la vida italiana durante el Renacimiento*, Madrid, Mundo Latino, s.a. pp. 115-136, y J. Oleza, «La corte, el amor, el teatro y la guerra», *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 149-182. Una puesta al día de los problemas suscitados por *Questión de amor* y la *Égloga de Torino* en M^a F. Aybar Ramírez, *Questión de Amor: entre el arte y la propaganda*, Londres, Dt. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997.

² Véase J.L. Canet, ed. *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, Textos teatrales hispánicos del s. XVI, 1993.

centro en ciudades dispersas en un amplio territorio (que abarca desde Italia o Flandes hasta las Indias), con tradiciones culturales a veces de una gran autonomía, y con el soporte de señores que actúan a título «particular», mecenas de influencia limitada.

II. BUSCANDO MECENAS EN ROMA. LA CORTE DE LEÓN X

La Roma que conoció Torres Naharro, abundante en negocios, expansiva demográficamente, entregada a un bullicioso estado de obras, fue caracterizada por los contemporáneos por el influjo de Palas Atenea, como saludaron numerosas inscripciones en la fastuosa toma de posesión de Letrán del nuevo Papa. «El nombramiento de los célebres latinistas Bembo y Sadoletto para el cargo de secretarios particulares del Papa, el llamamiento del celebrado helenista Giano Láscaris, la fundación de un colegio para estudios griegos y, finalmente, la reorganización de la Universidad romana, pusieron en alegre movimiento a todo el mundo literario. De todas partes, los poetas, literatos y eruditos, corrían presurosamente al Papa, que repartía dinero y beneficios con liberalidad inaudita [...] Anécdotas verdaderas y falsas sobre la ilimitada liberalidad del Papa daban la vuelta al mundo: y se formó un verdadero ciclo de leyendas sobre el mecenazgo literario de León X [...] En verdad ningún otro sitio del mundo ofrecía tantos estímulos y recursos al ingenio, como Roma; en ninguna parte se abrían tantas perspectivas como allí a los pretendientes de talento. Los numerosos oficios de la curia, así como las brillantes casas de los cardenales y banqueros, ofrecían lucrativos y agradables empleos en extraordinaria abundancia; no sólo en la comitiva del Papa, sino también en las de los cardenales y de los demás grandes de la sociedad romana, tenía su lugar el literato [...] en tiempos de León X, el número de los poetas se hizo casi incalculable». La cita de la *Historia de los papas*, de Ludovicus Pastor³ es larga, pero ahorra la necesidad de mostrar con datos lo que el erudito historiador ofrece como síntesis de su documentadísimo capítulo XI.

León X, grande aficionado a la música, atrae y regala a músicos procedentes de Francia, los Países Bajos, España, de toda Italia, y reúne una famosa capilla en la que llega a encontrar su sitio Juan del Encina. Pietro Bembo y Jacopo Saboletto escriben sus cartas latinas, mientras Bernardo Dovizi, el Bibbiena, y Giulio dei Medici, futuro Clemente VII, organizan y ejecutan su política. En los salones del Bevedere, del Vaticano, de Sant'Angelo o en los de la villa de La Magliana, se entrecruza una élite magnífica de cortesanos y visitantes: Erasmo de Rotterdam y Miguel Angel Buonarrotti, Baltasar Castiglione y Rafael Sanzio, Bramante y Paulo Giovio, Baltasar Peruzzi y Giano Láscaris, Tomás Inghirami y Sebastián del Piombo, Julio y Antonio de Sangallo, los dos Sansovino...

³ Cito por la versión en español de la cuarta edición alemana, Barcelona, Gustavo Gili, 1911, vol. VIII, cap. XI, pp. 148-49.

La corte de León X ha pasado a la historia por la suntuosidad de sus fastos, inaugurados con la espléndida toma de posesión de Letrán, en abril de 1513, y culminados con la fiestas de la concesión del patriciado romano a Giuliano y a Lorenzo dei Medici, nipotes del Papa, en septiembre de ese mismo año, o con la entrada triunfal del Papa en Florencia en 1515. O por los banquetes y juegos, en los que lucen sus habilidades improvisadores como Tebaldeo, Accolti, Brandolini, Marone o Niccolò Campani, el célebre actor «Strascino», y en los que son tan imprescindibles como procaces bufones y juglares, entre los que reina de forma indiscutible Fra Mariano, aquel dominico reconvertido en cisterciense a quien hizo legendario su glotonería. O por las frecuentes representaciones teatrales⁴.

Nada tiene de extraño que Torres Naharro, inmerso en este triunfo permanente de Palas Atenea que es la Corte de León X, se deje llevar del clima general y bautice a su obra *Propalladia*, «id est, prime res Palladis», primeros frutos de Palas, ni tampoco que intente encontrar su sitio en la numerosísima nómina de la casa y corte del papa, nómina que en 1514 constaba de 683 personas, entre las cuales 244 pertenecían a la clase de los «dominorum», detentadores de los altos cargos («prelati domestici», «camerarii», «cubicularii»...); 174 a la de los «officialium» y 265 a la de los «famulorum suorum». Entre los «cubicularii» figuraba Don Baltasar del Río, probable mecenas del extremeño, y entre los «scutiferrii» aparecen muchos españoles, con cargos de «cappellani», «clerici capelle», «custodes biblioteca», «credentiarii tinelli maioris» (entre los tres que se citan en este cargo uno es, con bastante seguridad, español), «coci secreti» y «coci communes», «ortolani» y hasta aquel custodio del elefante blanco que trajera Tristán de Acuña como regalo del Rey de Portugal al Papa⁵. Si Juan del Encina pudo hacerse un sitio en este complejo entramado de la Casa y Corte pontificia, no parece que el extremeño Naharro tuviese igual éxito.

Le quedaba la colonia española, y muy especialmente las cortes del embajador Vich, refinadísimo valenciano seducido por la nueva arquitectura italiana, o las de los tres cardenales españoles de los primeros años del pontificado, Santa Cruz, Remolino y Serra, o las de los numerosos altos eclesiásticos y señores relacionados con la corte pontificia o con las campañas militares. La derrota de Rávena marca paradójicamente el comienzo de la hegemonía española en Italia, y los riquísimos diarios, historias y misceláneas de la época (Branca Tedallini, Marín Sanudo, Paulo Giovio, Paridis de Grassis...) no hacen sino constatarlo. La población española en Roma se calcula en torno a los 10.000 vecinos, lo que suponía entre una quinta y una sexta parte de la población total. Y no faltaban

⁴ Sobre las representaciones teatrales en la Roma del Renacimiento véase el insustituible. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma, 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.

⁵ Extraigo las noticias sobre la nómina de servidores del Papa de un curiosísimo documento titulado «Rottulus familiae Smi. D.N.» de la Biblioteca Apostólica Vaticana (Cod. Vat. 8598). Fue publicado como *Il ruolo della corte di Leone X (1514-1516)*, illustrato da Alessandro Ferrajoli, Roma, 1911.

escritores que, en distintos momentos de aquellos años iniciales del siglo, residieran allí: a Juan del Encina y al extremeño habría que añadir a Francisco Delicado, a Gonzalo Fernández de Oviedo, a Hernán Pérez de Oliva, a Boscán, a Juan Montedoca, a Gaspar del Río, e incluso al bilbiófilo Hernando Colón, con sus pesquisas en busca de libros valiosos.

Entre señores italianos y españoles buscó Torres Naharro protección y mecenazgo. De que lo intentó denodadamente, apenas puede caber duda, si se para mientes en su roce con los más destacados protagonistas del momento, empezando por el propio pontífice, León X, quien le llama «dilectus filius», lo trata «in termini assai cordiali»⁶, asiste a la representación de la *Tinellaria*, comedia que se acoge a su figura en la portada del libro que la publica, que lleva impresas las armas del Papa, y bajo sus auspicios más o menos directos, y en relación con importantes acontecimientos de su corte, se escriben y representan la *Trophea* y la *Jacinta*.

En el momento de representarse la *Tinellaria* Torres está al servicio de uno de los dos hombres con mayor poder político en el aparato de estado pontificio, me refiero a Giulio dei Medici, primo hermano y brazo derecho del Papa, y futuro Papa él mismo, bajo el nombre de Clemente VII, que ha encargado la representación y que probablemente da lugar a ella en su propio palacio.

Por entonces no era todavía Monseñor de Medici el número dos de la corte pontificia, posición que llegó a tener a partir de 1517. Por encima de él en influencia sobre el Papa, durante los primeros años del pontificado, estaba Bernardo Dovizi, el Bibbiena, quien había sido preceptor del joven Giovanni dei Medici y decisivo negociador de su candidatura al pontificado. Aquel cardenal, que se había hecho representar en los muros de su baño, en el Vaticano, donde vivía, nada menos que los jugueteos de Amor y Venus, y nada menos que por Rafael, representaba mejor que nadie el espíritu de los primeros años del papado: el triunfo de la erudición clasicista, del estilo cortesano, de la habilidad político-palaciega, de la impregnación pagana de la vida eclesiástica, de un generoso calendario de entretenimientos y celebraciones, de los que se mostró muy capaz promotor. Las dos representaciones —como mínimo— de su *Calandria* en Roma, con escenografía del célebre Peruzzi, en diciembre de 1514, así como la del Carnaval de 1515, marcan uno de los hitos fundacionales en el teatro renacentista. Torres Naharro contempló al menos una de estas representaciones, pues son bien visibles sus huellas en la *Calamita*. Es hasta posible que su veneración por el Cardenal Bibbiena, de quien los embajadores venecianos desconfiaban por sus inclinaciones pro-españolas, se manifestara en una alusión que, al final de la *Soldadesca*, se hace al tesorero del papa, cargo que ocupaba el cardenal desde el año 1513⁷.

Otra conexión relevante del extremeño es la del famoso Bernardino de Carvajal, cardenal de Santa Cruz, paisano suyo. Su relación debió produ-

⁶ Según P. Mazzei, *Contributo allo studio delle fonti italiane del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*, Lucca, Amedei, 1922, p. 56.

⁷ M. Sito Alba, «El teatro en el siglo XVI», en J.M.^a Díez Borque, ed. *Historia del teatro en España. Edad Media. Siglo XVI, Siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1983, vol. I, p. 238.

cirse después de la espectacular abjuración de Carvajal y sus compañeros de cisma en el Concilio de Letrán, en junio de 1513, pues anteriormente, y al menos desde la ruptura con el Papa Julio II, a quien pretendió destronar (el 24 de noviembre de 1511 fue excomulgado por ello), Carvajal estaba ausente de Roma, primero en Pisa, donde intentó convocar y celebrar su propio Concilio, y después en Milán. Por otra parte, su alianza con los intereses franceses y su puesta al servicio de la política de Luis XII, hacen poco probable que Torres lo frecuentara en esa época, a pesar del paisanaje. Después de 1513, recuperada ya su posición y el pleno uso de sus bienes, y reconducidas sus ambiciones —que seguían siendo papales— Carvajal se interesa por las obras de Torres Naharro y le pide una copia de una comedia suya. En la Dedicatoria de la edición suelta de esta comedia, Naharro lo cuenta así:

Acuérdome que después de recitada esta *Comedia Tinellaria* a la San. D.N.s. e a Monseñor Medicis patrón mío, V. S. Rev. quiso verla y después de vista me mandó que en todo caso le diese la copia della. Tras desto me demandó la causa porque no dexava estampar lo que escrevia. Si lo primero V.S.R. de otras cosas mías oviera hecho, lo segundo no estoviera por hacer. Tanto es que no aviendo tales personas que mis obras cobdiciassen, convenía que yo de publicallas dudasse [...] lo que agora con la palabra D.V.S. [...] osaré hazer [...] espero que a todo responderá por mí V.S.R. que feliciter et bene valeat⁸.

De esta Dedicatoria se ha venido deduciendo que, posteriormente al servicio de Giulio dei Medici, Naharro pasaría al de Carvajal. Así lo pensaron Menéndez Pelayo y Gillet, entre otros. Este último, que subraya la brevedad del período en que se produjo tal servicio (menos de un año, a lo largo de 1516), asocia la marcha de Roma a Nápoles con un posible conflicto con el cardenal. Por motivos que se ignoran, Torres, que se hallaba preparando una edición de sus obras, animado por Carvajal y confiado en su protección, como se lee en la Dedicatoria, sale de Roma y entrega la edición en Nápoles, y bajo la protección del marqués de Pescara.

Con los datos que actualmente tenemos en mano parece arriesgado aventurar como hipótesis la servidumbre de Naharro a Carvajal. Que se trataron con una cierta frecuencia, es más que posible: no sólo procedían ambos de Extremadura sino que de la Dedicatoria parece desprenderse una relación que habría hecho esperar a Torres un mayor interés por sus obras anteriores del que el cardenal le había mostrado. La casa de Carvajal en Roma era además foco de atracción para soldados (en cuya recluta había participado el cardenal) y servidores extremeños, como se deja ver en la *Soldadesca*. Sea como fuere, las expectativas que Torres pudiera atesorar respecto a Carvajal tuvieron un resultado decepcionante en 1516, y la edición que Torres se había puesto a preparar, fiado del mecenazgo de Carvajal, la ofreció meses más tarde al Pescara, cambiando al mismo tiempo de mecenas y de ciudad de residencia.

Posiblemente el apoyo más firme de Torres en Roma provino del obispo de Escala, Baltasar del Río, quien pudiera ser el Cardenal Bacano de

la *Tinellaria*, como propuso con reservas Gillet y como ratificó con decisión y nuevos argumentos M. Bataillon⁹. De él se afirma en esta comedia que procedía «de la provincia de Egipto» (¿alusión humorística a Andalucía, o tal vez a España?), que «le dieron un obispado / de la *scala* de Sant Pedro» y que en su casa los numerosos servidores hablaban «variis linguis», pero principalmente «de siete partes las seis» en castellano, y a los que «mejor tinelo les daban / qu'el d'algunos cardenales». Bataillon sostiene que todo ello es aplicable al obispo de Escala, a quien en verdad servía Naharro, que se proyectó en la comedia bajo el disfraz de Escalco. Baltasar del Río aparece entre los «cubicularii» de León X en el documento citado que reseña su casa y servidores, lo que deja abierta la posibilidad de que, al servir Naharro al obispo entrara en contacto con el Papa y con su corte. No de otra manera, a través de su protector el cardenal Lóriz, se relacionó Juan del Encina con el papa Julio II¹⁰ unos años antes. Por entonces parece ser que D. Baltasar se acogía al patronato del cardenal Arborensis, el valenciano Jaume Serra, en cuya casa representó Juan del Encina en 1513, y que es aludido en *Soldadesca*. Hacia 1530 D. Baltasar era «maestro de ceremonias» del Papa.

Fue él quien instituyó las *Justas poéticas* de Sevilla, recogidas en el *Cancionero General* (Sevilla, Cromberger, 1540), al menos en sus versiones de 1531, 1532, 1533 y 1534, precedidas por unas no datadas, pero instituidas también por el obispo de Escala, «en loa de la reina del cielo Madre de Dios y Señora nuestra», y en las que se incluye una composición de Torres Naharro, que tal vez por entonces ya había muerto (si es que murió en 1520) o estaba en Italia. Según Gillet, el obispo dispondría del texto de las Coplas del extremeño desde la época que ambos compartieron en Roma, y decidió incorporarlas a las *Justas*. Tal vez, pudiera pensarse, en este tan resbaladizo terreno de las hipótesis, la iniciativa poética del obispo en Sevilla, entre 1531 y 1534, a la que fue incorporado el nombre de Naharro, no fuera del todo ajena a la edición de la *Propalladia*, en esta misma ciudad, y por J. Cromberger, en 1533-34. Aunque la relación del poeta extremeño y del obispo andaluz parece firmemente establecida, resulta de todos modos difícil de explicar por qué en el Introito de la *Tinellaria* se llama cardenal Bacano, en presencia del Papa y de otros cardenales, a quien no era más que un obispo.

Otros dos personajes importantes del Renacimiento entran en la órbita biográfica de Naharro. Uno es Agostino Chigi, la otra la Marchesana de Mantua. Menéndez Pelayo identificó a aquél con el «rico Augustino» mencionado en el Soneto III, dirigido a «un figliuolo» suyo, y recordó que también aparecía citado en la *Tinellaria*¹¹. Agostino Chigi, banquero sienés

⁹ J.E. Gillet ed. *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr and Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1943-1961, III, p. 461. M. Bataillon, «Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet», *Romance Philology*, XXI, n° 2, 1967, pp. 158-9.

¹⁰ R. Sherr, «A note on the biography of Juan del Encina», *Bulletin of the Comediantes*, 34, 2, 1982, pp. 159-172.

¹¹ M. Menéndez y Pelayo, «Bartolomé de Torres Naharro y su *Propalladia*» (1900), en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, cito por *Obras Completas*, Santander, Aldus, 1941, t. VII.

⁸ *Comedia Tinellaria*, s.l.a., ejemplar único, en la Biblioteca pública de Oporto.

portentosamente rico, apodado «II Magnífico», financió a los Papas tanto como a la Serenísima, y a César Borja tanto como a Carlos VIII de Francia. León X, cuyo «possesso» saludó con el más fastuoso de los arcos triunfales, mantuvo relaciones inmejorables con él. L. Pastor, que recoge cifras y creencias sobre su fortuna, le llama «el Rotschild de aquella época» y se deja fascinar por el esplendor de su casa de campo, la célebre villa Farnesina, que albergó a monarcas y pontífices y donde reunió una espléndida colección de frescos y pinturas, especialmente de Rafael, con quien mantuvo una estrecha relación de mecenazgo, pero también de Del Piombo, Peruzzi, Soddoma, Julio Romano...

Con respecto a la segunda, Isabella d'Este, marquesa de Mantua y una de las musas del Renacimiento, inspiró el personaje de Divina en la *Jacinta*, y asistió con bastante probabilidad a su representación. Isabella d'Este Gonzaga llegó a Roma en un inolvidable viaje –mezcla de placer y de misión política, pero en todo caso imbuído del sentido del «triumfo» personal, tan caro a la época –en el mes de octubre de 1514: «venne la moglie dello Duca de Mantua in Roma et stette in Roma un mese, et poi andéne in Napoli; gli fu fatto grande honore, come se fussi stata la moglie dello re di Francia», anota S. di Branca Tedallini en su *Diario Romano* (1485-1524)¹². El viaje a Nápoles lo realizó entre el 25 de noviembre y el 23 de diciembre, en que volvió a Roma, ciudad que abandonó finalmente de vuelta a Mantua el 27 de febrero. Durante su estancia en Roma su figura centra la atención de magnates, cortesanos y embajadores y deja tras sí una estela de fiestas y celebraciones, como apuntó el Bembo en sus cartas (*Lettere*, III, n. 47). A Marín Sanudo, en su secretaría (verdadera agencia de información exterior) de Venecia, le llega la noticia de sus observadores en Roma de que la *marchesana* ha asistido a una cacería ofrecida en su honor por el Papa, en la que éste movilizó 3.000 caballos y en que se capturaron 50 ciervos y 20 jabalíes, y así deja constancia en sus *Diarios* (vol. XIX, p. 391)¹³. El 2 de marzo de 1515, al abandonar Roma, el embajador veneciano informa a Sanudo: «la marchexana di Mantoa era partita de Roma per tornar a Mantoa; qual à tenuto quella terra [Roma] in feste, et è stà molto carezata dal Papa e altri cardinali» (vol. XX).

¿Fue durante la estancia en Roma, esto es, en noviembre-diciembre de 1514 o enero-febrero de 1515, cuando se representó la *Jacinta* en su honor, como una más de las numerosas representaciones teatrales –entre ellas las de la *Calandria*, de su anfitrión, el poderoso cardenal Bibbiena –que se le ofrecieron? ¿O tal vez Torres Naharro acompañó a Isabella d'Este a Nápoles, donde fue «molto carezata da quelle raine et da tutti» (M. Sanudo, *Diarii*, vol. XIX)? Lo cierto es que Isabella d'Este relata a Bernardo Capiluppo, en carta escrita desde Nápoles y a 8 de diciembre de 1514, que fue invitada por el conde de Claramonte, «figliolo del Príncipe de Bisignana», a su casa, donde fue recibida en «una sala benissimo apa-

¹² En *Rerum Italicarum Scriptores*, Città di Castello, Lapi, 1904, vol. XXIII, III, ed. de P. Piccolomini.

¹³ Marino Sanudo, *I Diarii* (1496-1533), Venezia, Fratelli Visentini, 1879-1913, ed. por R. Fulin et al.

rata» y donde se celebró en su honor un banquete «tanto solenne et bello, quanto alcuno ne sii stato fatto poi partissemo da Mantua». Después de demorarse en los platos servidos y en su presentación, la *marchesana* habla de las invitadas, «infinito numero de signore et contesse», pues señores «no vi erano di sorte alcuna» hasta después de cenar, en que acudieron «infiniti». Comenzó entonces la danza, que transcurrió durante «due o tre hore», y una vez acabada ésta «si recitò una certa *Farsetta alla spagnola*, qui hebbe assai dil galante, duro circa una hora e meza»¹⁴.

¿Quién pudo ser el autor de esta *Farsetta alla spagnola*, que no era rústica sino «galante», y cuya duración excedía con mucho a las de las farsas españolas del Renacimiento? Fuera del autor de la *Egloga de Torino*, el valenciano Jeroni Fenollet, no parece que hubiera ningún poeta dramático español en Napolés en esos años, y Fenollet había muerto en la batalla de Rávena dos años y medio antes. Claro que podía tratarse de una pieza de circunstancias compuesta, al igual que la *Egloga de Torino*, por cualquier caballero de la corte del virrey Cardona o de la de las Tristes Reinas, pero aún así la duración sería excepcional para una farsa. A la *Jacinta* le convienen la ocasión (el homenaje a Isabella d'Este), las posibilidades del autor (pues bien pudo estar en Napaolés quien unos días antes estaba en Roma), el estilo «alla spagnola» (por sus múltiples referencias a temas hispanos, como el de la persecución de los judíos), la condición de «assai galante» (el leve argumento es una excusa cortés para rendir homenaje a la dama que la reseña) y hasta la duración (apropiada a la más corta de las comedias de Naharro, con sólo 1307 versos). Aún así se trata de una mera especulación, y no es muy seguro que una espectadora tan culta y tan amante del teatro –aunque al mismo tiempo tan frívola– como Isabella d'Este llamara «farsa» o «farsetta» a una pieza que se presenta dividida en cinco jornadas, por mucho que en el Argumento el rústico la bautice como «breve comedietta». Sea como fuere, lo que parece indudable es que Torres Naharro escribió la *Jacinta* en homenaje a Isabella d'Este con ocasión de su viaje de 1514-15. Si la representó en Nápoles, bien pudo ser ésa la ocasión de que entrara en contacto con la corte napolitana. El éxito que obtuvo la pieza –si lo obtuvo– le abriría las puertas de los palacios de la nobleza y le prepararía el terreno para el posterior desembarco bajo la protección de los Colonna-Avalos.

Entre 1512 y 1516 Torres Naharro se mueve pues por Roma en busca de beneficios y mecenazgo. Su actividad es más intensa que en todo el resto de su vida, o al menos más notoria socialmente. Comprobamos su presencia en diversos comentarios desparramados por toda su obra sobre la batalla de Rávena (1512), sobre la recluta de soldados para la Liga Santa (1512), celebrativos de la victoria española sobre los venecianos en Vicenza (1513), en su implicación en el viaje de Isabella d'Este a Roma y

¹⁴ *Archivio di Stato di Mantova*, Archivio Gonzaga. Copia lettere di Isabella d'Este, Envelope 2996, bk 31, fols. 56v-57v. Transcribo directamente del manuscrito. De la carta dio noticia extractada A. Luzio en «Isabella d'Este ne' primordi del papato di Leone X e il suo viaggio a Roma nel 1514-1515», *Archivio Storico Lombardo*, XXXIII, Milano 1906, p. 152. Sigo a este erudito para las fechas del viaje, muy controvertidas en los dietaristas contemporáneos.

puede que a Nápoles (1514-1515), en la entrada triunfal de León X en Florencia y en las subsiguientes vistas de Bolonia con el Rey de Francia (1515), en la condolencia por la muerte del Duque de Nájera (1515), en la representación de la *Tinellaria* ante el Papa (1515 a 1516), en la condolencia por las muertes de Gonzalo Fernández de Córdoba y del rey Fernando el Católico (1516).

Son los años en que escribe el grueso de su obra, tanto de la poética como de la dramática (*Trophea*, *Jacinta*, *Tinellaria* y *Soldadesca*, con seguridad). Y son los años en que su deambular por Roma le lleva no sólo a rozarse con personajes de gran magnitud sino también a presenciar algunos acontecimientos que marcaron época: la representación romana de la *Calandria*, las fiestas en honor de Isabella d'Este, la expedición que culminó con la Entrada Triunfal en Florencia y las Vistas de Bolonia, o la celebradísima embajada portuguesa que llegó a Roma en marzo de 1514, encabezada por Tristán de Acuña, Diego Pacheco y Juan Faria, acompañados de un numeroso séquito de nobles, indios y negros, y que traía al Papa junto con el homenaje de la obediencia del rey una suntuosa colección de regalos, que los numerosos cronistas y dietaristas que recogieron el hecho se esforzaron tenazmente en valorar. Entre los caballos persas, los gallos de la India, los papagayos, la joven pantera y los dos leopardos, venía un elefante blanco, de edad de seis años y grande como tres bueyes, que maravilló a la población romana, y que fue capaz de arrodillarse hasta tres veces delante de su Santidad. El elefante, que fue aposentado lujosamente en Belvedere y confiado a un «custode» con cargo a la nómina del Papa, fue glosado por poetas y embajadores, pintado por pintores (entre ellos Rafael) y amargamente llorado a su muerte, acaecida apenas dos años más tarde. La embajada portuguesa prolongó su estancia en Roma durante meses, en junio estaba todavía allí pues el maestro de ceremonias, Paridis de Grassis, anota con orgullo en el *Diario di Leone X*¹⁵ haber organizado el día de San Juan una nueva recepción de los embajadores por el Papa. En algún momento de esta dilatada estancia los embajadores contemplaron la representación de la *Trophea*, la comedia que Torres Naharro escribió con ocasión de su embajada y en homenaje al rey de Portugal.

Pero si durante estos años Torres Naharro contempla desde la primera fila de espectadores la pompa de la vida en la corte pontificia, y si conoce y es conocido de las figuras más representativas de aquella corte, resulta desconcertante comprobar cómo ninguno de los numerosos y riquísimos diarios, relaciones, crónicas, historias, que en aquella época se redactaron en la corte, captó un solo momento de la vida de nuestro autor. Nadie juzgó interesante dejar noticia de la fiesta en que se representó la *Tinellaria*, y de las múltiples crónicas que relataron la embajada portuguesa ninguna se detuvo a contemplar la representación de la *Trophea*. Ni la propia Isabella d'Este, en cuya biblioteca figura la *Propalladia*, y a quien Torres dedicó su *Jacinta*, y que tan amiga fue de comentar sus relaciones

¹⁵ Paridis de Grassis, *Il diario di Leone X*, Roma, Tip. della Pace, 1884, ed. por P. Delicati y M. Armellini.

literarias, llegó a notar la presencia de su admirador extremeño. La exasperación del estudioso llega a su límite al comprobar que el curiosísimo Marino Sanuto, o Marín Sanudo, que en sus *Diarios* recoge prolijamente el transcurso de la vida cotidiana de la época, y que colecciona con especial fruición noticias de representaciones teatrales, ni una sola vez menciona a nuestro autor; y ello a pesar de que en su biblioteca particular coleccionaba tres ediciones sueltas de Torres Naharro: las de la *Aquilana*, la *Soldanescha* [sic] y la *Pontifical* (*¿La Tinellaria?*)¹⁶.

Perseguir a Torres Naharro por la Roma de 1515 es como perseguir a un fantasma que va dejando huellas de su paso en los más ilustres salones y entre los más renombrados personajes. Cuanto más se le insta a dejarse ver, más se desvanece. Debió estar allí como si no estuviera, y éste es el único privilegio de los más oscuros servidores. El mismo levantó acta en el *Prohemio* de la *Propalladia*: «Toda mi vida siervo, ordinariamente pobre, y lo que peor es, ipse semipaganus». Y en la *Tinellaria* se escucha la lamentación de Escalco: «Toda mi vida sirviendo / y pobre ansí como ansí, / parece que van huyendo / los beneficios de mí». (V, vv. 6-9). En la *Jacinta*, Pagano amplía su desventura hasta identificarla con su destino entero: «Sabrás que desde la cuna, / sin un punto de reposo, / no me acuerdo vez alguna / poderme llamar dichoso». Los agrios comentarios sobre las injusticias de los señores, incapaces de distinguir a los buenos servidores y de recompensarlos adecuadamente, tanto en la *Jacinta* como en la *Tinellaria* o la *Soldadesca*, así como el temor tantas veces expresado por los criados de sus obras a una vejez abandonada a la misericordia pública y al hospital, después de toda una vida de servicios, tal vez expresen en la ficción la muy real angustia de su autor: alguien que se perdió sin rumbo y sin apoyos en el laberinto de la corte más brillante del mundo.

III. EL TEATRO QUE PUDO CONTEMPLAR TORRES NAHARRO EN ROMA

Bajo el papado de Inocencio VIII (1484-1492) comienza a ser una realidad la recuperación del teatro clásico y se inicia, por tanto, aquel despliegue que conducirá a la eclosión del nuevo teatro renacentista italiano, pero el momento decisivo en este despliegue es el que representa el pontificado de Giovanni dei Medici, León X. Desde el prodigioso espectáculo de la toma de posesión en Letrán, en abril de 1513, se inauguraba una era dorada para los espectáculos en la ciudad eterna. En el carnaval del dramático año de 1520, por poner sólo un ejemplo, relata Angelo Germanello en carta al Marqués de Mantua: «Il Papa se n'està in castello tutto il dì a vedere le mascare et omne sera se fa recitar comedie», y L. Pastor aporta el testimonio de un contemporáneo: «Cada día hemos tenido una nueva diversión; por la noche se ejecutan en presencia del Papa representaciones teatrales y musicales» (Pastor, VIII, p. 138).

¹⁶ Giorgio Padoan, «La raccolta di testi teatrali de Marin Sanudo», en *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Editrice Antenore, 1978, pp. 68-93.

En torno al Papa se congregan otros centros de mecenazgo, como la corte de Alessandro Farnese, la Academia romana dirigida ahora por el «Fedra» Inghirami, o la Academia de Angelo Colocci, que atraen hacia sí un conjunto tan espectacular de artistas y hombres de letras como tal vez nunca se ha conocido. Roma entera, como ciudad, y su antigua nobleza, se someten al esplendor de la corte pontificia: a los grandes espectáculos de la época, el municipio aporta las manifestaciones del folclore, la corte los momentos de alta cultura.

El dominio médico de Roma consolida definitivamente el teatro renacentista. En su definición arquitectónica y escenográfica trabajan toda una serie de artistas alrededor del Bramante, Giuliano y Antonio de Sangallo, Rafael o el Peruzzi. Se estudia, se edita, se comenta y se lleva a la práctica a Vitruvio y continúan las representaciones de comedias de Plauto y de Terencio, en latín: «Fedra» Inghirami alcanza la cúspide de su fama, y con él el teatro concebido a la manera ciceroniana, una manera de representar que se basa más en las exigencias de la oratoria que en la técnica de la actuación.

El espesor de las representaciones en estos años, atestiguado por las puntuales anotaciones de Giovanni Lazzaro de Magistris, «Il Serapica», viene a dar la razón a las palabras de Torres Naharro en la Dedicatoria de la *Propalladia*, cuando declara haber visto «todo el mundo en fiesta de comedias y d'estas cosas».

Consecuencia de esta efervescencia no son sólo los proyectos de recuperación teórica o práctica de los edificios teatrales de la Antigüedad (caso del Teatro Marcelo, de Roma, estudiado por el Peruzzi), sino también la proyección de nuevos edificios teatrales a la manera romana, como el construido efímeramente sobre el Campidoglio para las fiestas de septiembre de 1513, o como el proyectado por Rafael para villa Madama, o como el atrio porticado que diseñó Giuliano de Sangallo para el palacio Medici de Piazza Navona.

Pero la práctica escénica de la época de León X no se deja describir sólo por medio del análisis separado de sus componentes, sino que cristaliza en grandes momentos espectaculares, en los que se congregan múltiples espectáculos diferentes, articulados en una sola celebración. Es el caso de la toma de posesión de la ciudad por el recién nombrado papa en abril de 1513, cuya réplica se vivió en Florencia dos años más tarde; o las fiestas de la concesión del patriciado romano a Giuliano y Lorenzo dei Medici, en septiembre de 1513; o la visita de Isabel d'Este a Roma en 1514-15; o las embajadas portuguesa de Tristán de Acuña (1514) e imperial de Mateo Lang (1513); o la celebración anual del Carnaval.

Si nos detenemos ahora por un instante a preguntarnos qué cosas pudo ver Torres Naharro en Roma, teatralmente hablando, la respuesta debería pasar revista a las diversas prácticas escénicas en vigor en la ciudad.

De un lado estaban los tradicionales espectáculos religiosos, las «Sacre rappresentazioni», ya en decadencia por esta época, y que parecen no haber producido en nuestro autor ningún efecto. Ni siquiera hizo mella en él la anualmente repetida representación de la Pasión en el Coliseo, por la cofradía del Gonfalone.

Los fastos cortesanos eran muy frecuentes en la Roma de los papas, habituada a las bodas ilustres (la de Lucrecia Borja y Alfonso de Este, en 1502, o la de Eleonora Gonzaga y Francesco María della Rovere, en 1510, fueron muy notorias), a los banquetes, embajadas, triunfos, tomas de posesión... Que los fastos y su espectacularidad teatral calaron profundamente en Torres Naharro lo demuestran la ambientación de fiesta nupcial de alguna de sus comedias (muy especialmente de la *Aquilana*), la de banquete de otra (la *Tinelaria*), y la escritura de dramas-fasto para circunstancias concretas, como son la *Trophea* y la *Jacinta*.

En el marco de las influencias tradicionalistas deben situarse también las lecturas de comedias humanísticas que Naharro pudiera haber hecho en Roma, o antes. Entre la pionera *Paulus* (1390) de Pier Paolo Vergerio y las últimas comedias humanísticas en latín (hacia 1505) el género produjo una cincuentena de textos en Italia, entre ellos algunos que mantienen tópicos o notables concomitancias con las obras de Naharro, textos como la *Poliscena* (1407), de Leonardo Bruni, la *Catinia* (1419) de Siccone Polenton, la *Cauteraria* (1420-25) de Antonio Barzizza, la *Repetitio magistri Zanini coqui* (1435) o la *Philogenia*, estas dos últimas de Ugolino Pisani, el *Symmachus* (1433-34) de T. L. Frulovisi, la *Crysis* (1444) de Eneas S. Piccolomini, o las ya contemporáneas *Dolotechne* (1504) de Bartolomeo Zamberti y las *Bophilaria* y *Annularia*, ambas de Egido Galli, e impresas en Roma en 1505. El influjo de base de las comedias humanísticas es bien patente en las del extremeño, y sin duda fue extraordinariamente reforzado por el impacto de *La Celestina*. Torres venía a coincidir con un muy interesante movimiento de renovación de la comedia humanística, destinada a la lectura y ahora en vulgar, que se desarrolló en España durante el primer cuarto del siglo XVI.

Pero la comedia humanística en latín estaba ya en decadencia desde los años 80 en Italia, donde sucumbió al redescubrimiento, edición y estudio de Plauto y de Terencio, a la representación en latín de sus comedias (*Andria*, 1476, Florencia; *Asinaria* y *Aulularia*, 1483-84, Roma; *Epidicus*, 1486, Roma; *Menaechmi*, 1488, Florencia...), a la versión y representación de las mismas en italiano, sobre todo en la corte de los Este en Ferrara (*Menaechmi*, 1486; *Amphitruo*, 1487; *Amphitruo*, *Menaechmi* y *Andria*, 1491...). La acción recuperadora de la Academia Pomponiana, los estudios sobre la arquitectura teatral de Vitruvio, o ciertos ataques teóricos, como el «Prólogo» del Poliziano en la representación florentina de los *Menaechmi*, fueron los factores complementarios del declive de la vieja comedia humanística en beneficio de la comedia latina.

En Roma se vivía plenamente este movimiento de recuperación de la comedia latina desde los años 90, y en la época de León X tuvo su culminación en la representación del *Poenulus* del Canpidoglio en 1513.

También se vivían los momentos fundacionales de la comedia italiana. En 1514 se representó varias veces la *Calandria*, con escenografía de Peruzzi, y en 1519 *I suppositi*, con escenografía de Rafael. Las comedias latinas y las nuevas comedias italianas están en la base misma de la fórmula de las comedias a fantasía del extremeño, y muy especialmente en la de *Seraphina* y *Calamita*.

Pero también llega a Roma la tragedia: en 1514-1515 el Trissino escribe la primera gran tragedia italiana, la *Sophonisba*, que ofrecerá a León X en 1518. El extremeño no parece haberse dado por enterado.

Tan poca influencia como la tragedia debieron tener en Torres Naharro las pastorales de esta época (*Ecloghe Rappresentative*), tan caras a ciertas cortes italianas, entre ellas la de Roma, pero sin duda las vio representar y aún es posible que leyera la *Favola di Orpheo*, del «Poliziano», y que viera o leyera algunas églogas de Serafino Aquilano, A. Tebaldeo o F. Galli. En 1509 y 1510 se representaron en Roma, con repercusión notoria, tres églogas de Pietro Corsi.

A Roma llegan también las primeras compañías profesionales, especialmente las sienesas, los mal llamados Pre-Rozzi, que representan con asiduidad ante el Papa y los cardenales sus espectáculos en gran medida improvisados. La conexión del trabajo de estos actores-autores con Torres Naharro ya fue establecida por Menéndez Pelayo (1900, p. 340), reafirmada por P. Mazzei (1922), y desarrollada en años recientes por L. de Aliprandini (1985), G. Ulisse (1987), y A. Giordano (1991)¹⁷. Las *Ecloghe pastorale y rusticale* y las farsas de estos actores-autores, algunas de ellas piezas de boda, se caracterizan por un realismo grotesco y por una parodia de la pastoral renacentista que bien pudiera tener algo que ver con determinados aspectos de *Tinelaria* y *Soldadesca*, con el registro bufonesco de la *Aquilana*, y sobre todo con los Introitos. En todo caso parece que la fascinación de Naharro por el juego de lenguas y dialectos en escena, al que tanta importancia concede en *Seraphina* y en *Tinelaria*, pudiera explicarse en parte por el éxito cómico de este recurso en las representaciones de «Strascino» y demás actores sieneses.

IV LA FORMULACIÓN DE UN NUEVO GÉNERO, LA COMEDIA A FANTASÍA, EN LA PRÁCTICA ESCÉNICA CORTESANA

La producción dramática del extremeño se ajusta en parte a los géneros representativos de la práctica escénica cortesana. La más antigua de sus obras, el *Diálogo del nacimiento*, es pieza navideña, en la línea de las églogas de Encina para la casa de Alba; otras dos piezas, la *Trophea* y la *Jacinta*, son además de obras de encargo para circunstancias concretas, como la anterior, sendos tipos de drama-fasto. Uno de ellos, la *Trophea*, todavía muy marcado por el universo rústico-pastoril de las églogas, aunque incorpora ya un imaginario y una retórica netamente clasicistas, está dedicado a exaltar un acontecimiento político, el otro, la *Jacinta*, celebra

¹⁷ L. de Aliprandini, «La *Tinellaria* nella cultura italiana del primo Cinquecento», en *Comedia Tinellaria*, ed. facsímil de la *editio princeps*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1985. G. Ulisse, «La *Soldadesca* de Torres Naharro et la comédie italienne de son temps», en AAVV, *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour, Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Univ. de Provence, 1987, pp. 163-182. A. Giordano, «Aproximación al teatro popular sienés: dos ejemplos de un predecesor de los 'Rozzi'», en A. López García y E. Rodríguez Cuadros, *Miscel·lània Homenatge Enriquet García Díez*, València, Univ. de València, 1991, pp. 135-140.

en escena no tanto la ocasión como los rituales de la cultura amorosa cortesano-caballeresca. La *Tinelaria* y la *Soldadesca* se corresponden también –más la primera que la segunda– con una de las líneas de actuación de la teatralidad cortesana, la de la representación, en clave realista y satírica, de las costumbres cortesanas, tal como se muestra en las obras de Fernández de Heredia, Luis Milán o el propio Gil Vicente, aunque Torres Naharro las lleva mucho más allá de sus circunstancias de representación y de su inicial caracterización hasta el punto de dejar abierta la puerta a una dramaturgia realista, carnavalesca, de perspectiva popular que no llegará a cristalizar hasta mucho más tarde, con la generación de los actores-autores, y en especial con Lope de Rueda y Timoneda.

Las otras cuatro obras representan un nuevo género en la práctica teatral y cortesana hispánica, el de la «comedia a fantasía», que si literariamente debe mucho a la tradición hispánica (fundamentalmente a *La Celestina*), e ideológicamente tiende a confluir con las preocupaciones y planteamientos del humanismo más crítico y avanzado de la época¹⁸, tanto en su parodia de la cultura cortesano-caballeresca (*Aquilana*), como en su sátira religiosa (*Seraphina*), o como en su propuesta de una nueva ética del amor (*Ymenea*, *Calamita*), desde el punto de vista escénico resulta inexplicable si no se contempla bajo una perspectiva de recuperación de la comedia latina y de formulación de la nueva comedia «burguesa», novelesca, urbana, regular, y hasta «erudita», italiana, con cuyas obras pioneras son estrictamente coetáneas las del extremeño, hasta el punto de desempeñar un papel fundacional en el teatro italiano, si es que esto es posible hacerlo en una lengua extranjera¹⁹.

Comparte en principio Torres Naharro con los primeros dramaturgos italianos del Quinientos esa actitud clasicista que se manifiesta en el título mismo de su obra de conjunto, la *Propalladia* (los primeros frutos de la diosa Palas), pero también en los títulos de las comedias a fantasía, que son todos ellos derivados de los nombres de sus protagonistas (dos de los femeninos y dos de los masculinos) como era frecuente en los dramaturgos latinos y en los italianos (*Calandria*, *Clizia*, *Pisana*, *Eutychia*...), y en todo caso compuestos por medio de la misma fórmula que los de las comedias latinas:

la comedia intitulamos
a tinelo, Tinellaria,
como de Plauto notamos
que de asno dixo Asinaria²⁰.

¹⁸ He estudiado el tema en J. Oleza, «Calamita se quiere casar: los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio», en J.V. Ferran Carbó, E.M. Martínez, y C. Morenilla eds. *Homenatge a Amelia García-Valdecasas*, València, Universitat de València, Quaderns de Filologia, 1995, vol. II, pp. 607-617.

¹⁹ Muchos años después Ganassa desempeñaría el mismo papel respecto a la incipiente «Comedia nueva» española.

²⁰ *Tinellaria* Introito, vv. 91-94. El lector actual dispone además de la magna edición crítica de J.E. Gillet de la *Propalladia and Other Works* (1943-1961), en 4 vols. (el 4º preparado por O.H. Green) ya citada, de difícil manejo para el no especialista, de una cómoda, pulcra y reciente edición de la *Obra Completa* de Torres Naharro, preparada por M.A. Pérez Priego, Madrid, Bib. Castro-Turner, 1994.

O en los nombres de los propios personajes, la mayoría de los cuales proceden más de las comedias latinas y de la literatura clásica o italiana que de la realidad contemporánea.

Y comparte sobre todo esa voluntad de doctrina que también poseen los dramaturgos italianos, conscientes de que están programando una comedia nueva y que, por consiguiente, debía ser justificada, teorizada y defendida. Ellos lo hacen por medio de los prólogos de sus comedias, Torres por medio del *Prohemio* de su obra completa, ellos ligando la doctrina a la presentación de la obra en escena, Torres a la lectura de un corpus completo, que exige una asimilación más reflexiva y una mayor elaboración conceptual.

Con las comedias «a fantasía» Torres estructura la materia cómica a la manera latina e italiana, con sus cinco actos y también con su Introito —aunque a diferencia de los italianos la escribe en verso— concede el predominio a una intriga urdida a base de ingenio («artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos», así la define en su «Prohemio»), subordina el análisis de la realidad a la exploración de las posibilidades de la imaginación, amplía enormemente el censo de personajes, los concibe urbanos y contemporáneos (salvo en la *Aquilana*, por su carácter paródico respecto al universo cortés), confronta el doble plano de amos y criados, establece el conflicto sobre el antagonismo del deseo individual y la honra o las constricciones sociales, deja cernerse la sombra de la tragedia sobre los acontecimientos para finalmente dispersarla, acumula circunstancias de capa y espada... formula una propuesta de espectáculo, en definitiva, que es el germen de la comedia «moderna».

Y lo hace desde dentro de la práctica escénica cortesana hispánica, aunque desde uno de sus focos más emancipados (la Roma de León X), lo que le lleva inevitablemente a imprimirle un giro que, a la larga, resultaría determinante. En primer lugar por la incorporación a la cultura cortés, de carácter tan endogámico como —en esos años— conservador, predominante en la teatralidad cortesana hispánica, de ingredientes profundamente innovadores, procedentes la mayoría de ellos de una cultura erudita, esencialmente libresca, próxima al humanismo, que bebe en fuentes clásicas, que participa en la recuperación del modelo latino de comedia para fundamentar el propio, que opta por la división en cinco jornadas, por un espacio dramático urbano y un espacio escénico unitario (aunque no sea raro un plano superior, preferentemente exterior, pero a veces interior), por el respeto a la unidad de tiempo, por una temática de costumbres contemporáneas y de intriga amorosa a la manera en que las venía representando la *novella* italiana de la época, la comedia humanística y, en España, *La Celestina*.

En segundo lugar por la muy amplia propagación de este giro, de esta nueva fórmula de comedia, en diversas cortes locales del territorio hispánico, perceptible en una parte muy importante del movimiento teatral español de la primera mitad del Quinientos, tal como dejar ver el testimonio de obras como la anónima *Ypólita*, la *Costanza* de Castillejo, la *Vidriana* y la *Tesorina* de Jaime de Güete, la *Tidea* de Francisco de las Natas, la *Radiana* de Agustín Ortiz, la anónima *Farsa a manera de trage-*

dia, el *Auto de Clarindo*, la *Comedia Grassandora* de Juan Uceda de Sepúlveda, la *Comedia Rosabella* de Martín de Santander, la *Comedia Florisea* de Francisco de Avendaño...

Y es que la difusión de la obra de Torres Naharro en la primera mitad del Quinientos fue bastante más amplia y desde luego más intensa de lo que se suele constatar en nuestras historias literarias. Lo prueban las numerosas ediciones de la *Propalladia* en el siglo XVI (Gillet anota nueve) y las múltiples sueltas de comedias (Gillet anota ocho); la presencia de sus obras en bibliotecas tan selectas como las de Fernando de Rojas, Isabella d'Este, Cristóbal de Pedraza, Marín Sanudo, Joan Timoneda o Luís Barahona de Soto; las citas elogiosas de Francisco Delicado en *La lozana andaluza*, de Cristóbal de Villalón en *La ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, de Cristóbal de Castillejo en su *Sermón de amores* o en la composición «Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos», de Gregorio Silvestre en *Residencia de amor*, de Jaime de Güete en su *Tesorina*, de Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua*; o la lectura atenta y la imitación comprobada de los autores de las comedias que acabamos de citar y de otros cuyas obras teatrales se inscriben en tradiciones diferentes, y que J.E. Gillet registró meticulosamente en sus dos memorables artículos de 1930 y 1937²¹, autores como Gil Vicente, Vasco Díaz Tanco de Fregenal, Micael de Carvajal, Esteban Martín, Diego de Negueruela, Bartolomé Aparicio, Diego Sánchez de Badajoz, Andrés Prado, Juan Pastor, Sebastián de Horozco, Bartolomé Palau, Juan de Pedraza, Juan Rodrigo Alonso, Fernando Díaz, Juan Cyrne... Están tan difundidas las huellas del maestro que, como escribe Gillet «one might be tempted to speak of the larger part of the sixteenth century drama as «the school of Torres Naharro»» (1930, p. 467). El reflejo de esta difusión, en términos de popularidad, queda patente en el curioso caso de aquel soldado y aventurero llamado Alonso Enríquez de Guzmán que en 1535, y desde Panamá, escribía una carta, recogida en el *Libro de su vida*, en la que contaba episodios de la misma por medio de pasajes enteros de la *Dedicatoria* de la *Propalladia* y del *Capítulo I*, como si fueran de su propia cosecha (Gillet, 1937, pp. 203-205).

Su prestigio se prolongó hasta bien entrada la segunda mitad del siglo, en que su lectura e imitación llega al teatro de colegio, y en que es reconocido por el hombre de teatro que fue Juan de Figueroa, sobrino de Diego Sánchez de Badajoz y promotor de Lope de Rueda, por Joan Timoneda, tanto en palabras críticas y elogiosas (en un soneto que acompaña a la edición de 1559 de sus *Tres Comedias*) como en algunas de sus obras (la *Aurelia*, la *Filomena*, o el *Aucto del Nacimiento*), o por el propio Cervantes, quien en los prolegómenos al «Canto de Calíope», en la *Galatea*, lo hace equiparar por la musa a Boscán, a Garcilaso y a Castillejo, además de a otros escritores no vinculados directamente al teatro. Un sorpren-

²¹ Titulados ambos «Torres Naharro and the Spanish Drama of the Sixteenth Century» y publicados el primero en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)*, Madrid, J. Ratés, 1930, vol. II, pp. 437-468, y el segundo en *Hispanic Review*, V, 1937, pp. 193-207.

dente documento revelado por J.E. Gillet (1937, pp. 205-6) nos muestra una vez más la popularidad del escritor y su prestigio de intelectual crítico. Se trata del proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete, en 1557-58 en Cuenca, a quien tanto la denuncia como el posterior tormento arrebatan el secreto con que leía, aprendía e interpretaba la *Propalladia*, en clave de «libro prohibido».

Y sin embargo no lo ha leído Lope de Rueda, no aparecen huellas tuyas claras en el *Códice de autos viejos*, no lo recuerda como dramaturgo Cervantes en el prólogo de sus *Comedias y Entremeses*, ni Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido*, y es más que probable que Lope de Vega no lo conociera directamente. Torres Naharro «padeció la suerte inevitable de todos los precursores. Lo que había de útil en su labor pasó al dominio común, y nadie se acordó del inventor primitivo. La *Propaladia* no fue reimpressa, ni total ni parcialmente, en más de dos siglos», explica Menéndez Pelayo (1900. p. 376). A mi modo de ver habría que tener en cuenta otros factores, el de la prohibición inquisitorial y posterior edición censurada aparte: si la influencia de las «comedias a fantasía» de Torres Naharro se desvanece en el período de génesis de la *Comedia Nueva* es porque su legado resulta ya innecesario, su misma fórmula teatral, actualizada por los dramaturgos italianos, ha pasado al repertorio de las compañías profesionales de actores, bien en forma de comedia erudita bien diluida en los *scenari* de la *commedia dell'arte*, y es a su vez reelaborada por los actores-autores españoles, los Timoneda, Alonso de la Vega, Lope de Rueda, y unos y otros, desde una práctica escénica que ya no es privada y cortesana, como aquella para la que produjo Torres Naharro, sino pública, municipal, popularizante, deslumbran ahora al crecientemente adicto público español de los corrales. La herencia de los dramaturgos de principio de siglo, ligados a las cortes italianas y a las españolas más renacentistas, es profundamente transformada al ser traducida en un nuevo ámbito, el de la incipiente práctica escénica de la *Comedia nueva*. Para ello no cuenta tanto la transformación de temas, intrigas, o personajes, que en parte importante se conservan, como las transformaciones ocurridas en el modo de comunicación con la audiencia y en la audiencia misma, en la puesta en escena pública y profesionalizada que habría de darle un vuelco revolucionario al espectáculo.

FELIPE II Y EL TEATRO CORTESANO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

Agustín DE LA GRANJA
(Universidad de Granada)

EN dos concienzudos estudios, Teresa Ferrer ha reunido un buen número de textos con referencias a danzas, juegos, festejos y representaciones con motivo de las bodas de los grandes señores¹. Lo primero que llama la atención en estos libros complementarios es que las noticias sobre tales festejos lúdicos no son lo abundantes que cabría esperar en la Península Ibérica, a lo largo de los siglos XV y XVI. Como señala la mencionada estudiosa, contrasta «la escasez de relaciones y documentos sobre fiestas en el Renacimiento español con la abundante documentación existente en Italia», algo que podría deberse a «la atomización de Italia en múltiples Estados, y por lo tanto, en múltiples Cortes, todas ellas ávidas de proyección social»². Dando por válida su explicación, no resulta demasiado difícil hallar referencias «teatrales» dentro de esas auténticas crónicas de sociedad italianas; valga —como modesto homenaje añadido a su gran esfuerzo— la temprana alusión a unos «truhanes que estaban haciendo muchos *juegos*» a que se refiere una curiosa *relación* de la que se ocupó el Marqués de Laurencín³. Para la Península Ibérica, es cierto que los datos sobre este tipo de celebraciones cortesanas no son tantos, aunque alguno queda muy remoto⁴ y otros existen del siglo XV (como el que refiere la fiesta de la coronación del rey Fernando I de Aragón en

¹ Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books Limited, 1991; *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de Valencia, 1993.

² Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral...*, p. 14.

³ *Relación de los festines que se celebraron en el Vaticano con motivo de las bodas de Lucrecia Borgia con Don Alonso de Aragón [...] Año 1498*, acrecentada con noticias y aclaraciones por el Marqués de Laurencín, Madrid, Real Academia de la Historia, 1916, p. 91.

⁴ Según Narciso Díaz de Escovar, «desde el siglo XII había mujeres dedicadas al histrionismo, pues algunas cantaron en las bodas de don García de Navarra con doña Urraca, la hija de Alfonso VIII, celebradas en 1144» («Actrices españolas del siglo XVI», *Revista Contemporánea*, 124, 1902, pp. 729-736; p. 730).